

El cine y Jacques Rancière: fábula, distancia y destino

► **Escribe Eduardo A. Russo**

Crítico, docente e investigador de cine y artes audiovisuales. Doctor en Psicología Social. Director del Doctorado en Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Profesor de Teoría, Análisis y Crítica de Cine y Artes Audiovisuales en carreras de grado y posgrado en la Argentina (UBA, UNC, UNT) y en el exterior. Integrante del Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine de la Universidad Nacional de Colombia y del Comité Científico del Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, Colombia.

El cine es el arte de inventar distancias

Serge Daney¹

La publicación en la Argentina del reciente volumen de Jacques Rancière, *Las distancias del cine*,² agrega un capítulo decisivo al prolongado trato de este pensador con un conjunto de cuestiones que, anudadas por la experiencia cinematográfica, han determinado distintos ámbitos de su trayectoria intelectual. Si bien este libro hace un indudable tandem con la colección de ensayos recogida hace poco más de una década en *La fábula cinematográfica*,³ en tanto sus capítulos cuentan al cine como su objeto principal, no se trata de una mero itinerario entre dos estaciones. Lo que podría denominarse como un *efecto-cine* recorre varias décadas en la producción de Rancière. Inicialmente, dicho efecto podía advertirse en incursiones de menor extensión bajo la forma de artículos o entrevistas originalmente publicados desde los años ochenta en *Cahiers du cinéma* y luego en *Trafic*, la revista fundada por Serge Daney, en la década siguiente. Posteriormente, un volumen compartido, el decisivo *Arrêt sur histoire* (en coautoría con Jean-Louis Comolli)⁴ le permitió interrogar las relaciones entre cine, historia y memoria a partir de la lectura de un complejo entramado en el que participaban los films de Chris Marker, Harun Farocki, Jean-Marie Straub y Claude Lanzman, entre otros. No

¹ Pierre-André Boutang y Dominique Rabourdin, *Serge Daney - Itinéraire d'un ciné-fils* (DVD), Paris, Montparnasse, 2004.

² Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, 2012.

³ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, 2001.

⁴ Jean-Louis Comolli y Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, 1997.

intentaremos aquí elaborar un cuadro exhaustivo de las diversas determinaciones que el cine ha ejercido en los escritos e intervenciones de Rancière que atraviesan la filosofía, la historia, la política, el arte y la educación, sino tan solo puntuar algunos elementos sobresalientes dentro de su particular modo de vinculación con cierta idea de un cine que considera como figura estética (antes que medio o arte). Es a partir de allí que se hace posible resaltar sus implicancias para un pensamiento de lo cinematográfico.

Los libros de Rancière cuyo tema central es el cine se desmarcan nitidamente de los convencionales límites y objetivos de los manuales o conjuntos de ensayos de teoría cinematográfica. También se rehúsan a ser otra contribución a la larga y variada lista de filosofías del cine. Su difícil clasificación los liga, de algún modo, a los escritos de su colega Gilles Deleuze. Más allá de la discusión amistosa sostenida entre ambos pensadores, sus textos comparten con las aproximaciones deleuzianas varias características, entre las cuales está la tendencia a ejercer constantes maniobras de desplazamiento en relación con el objeto que deciden enfocar. En ambos casos, se trata no de reflexionar sobre el cine sino de establecer las condiciones por las cuales la experiencia cinematográfica puede ofrecer, a aquel dispuesto a pensar, efectos de conocimiento y oportunidad de elaboración de conceptos. Para Rancière, en una observación a debatir pero altamente productiva por su precisión, lo que el cine le permitió erigir a Deleuze no fue otra cosa que una metafísica. Respecto de ese punto acaso radica, más allá de las semejanzas señaladas, una dimensión diferencial, dado que las ideas de Rancière a partir del cine nitidamente se dirigen a otro ámbito, incorporándose en el marco de un proyecto en el que las dimensiones política y estética se realimentan mutuamente. Y este movimiento es ejecutado en el

marco de una práctica filosófica materialista que es fundamentalmente orientada a una praxis.

Así como, de manera insistente, Rancière se ha rehusado a considerar como central (y ni siquiera particularmente útil) el concepto de modernidad, tanto aplicado al arte en general como al cine en particular, también elude tomar como referencia cierta hegemonía de los grandes relatos como dato constitutivo de esa condición moderna, calificando dicha caracterización como simplista. Similar criterio no podría dejar de trasladarse a su posición frente a las diversas teorizaciones sobre la posmodernidad, que establecen un tránsito entre períodos cuyo decurso sería equivalente a una superación de etapas: clasicismo-modernismo-postmodernismo. Su propuesta consiste en atender a la historia como una marcha de copresencias signada por lo heterogéneo, que atraviesa el surgimiento de lo que designa como régimen estético del arte sin resignar un ápice su configuración conflictiva. De ese modo, siembra el terreno para una concepción del cine como territorio trazado por la acción de distancias diversas; un terreno atravesado por conflictos, refractarios a toda estabilización consensual.

Gilles Deleuze consideraba que sus célebres volúmenes *La imagen-movimiento*⁵ y *La imagen-tiempo*⁶ no debían entenderse como libros sobre cine, y menos aún como reflexiones sobre lo cinematográfico elaboradas desde la filosofía. En los escritos de Rancière asistimos a una propuesta semejante. Podría considerarse que en lugar de un "sobre", se trata de un pensamiento "con" o incluso "a partir" del cine como provocación para la construcción de ideas, por lo cual también su empresa, como señalamos, escapa a la tentación de constituirse en una filosofía del cine. El asunto consiste, en su aproximación, en renunciar al acatamiento de territorialidades disciplinares que hacen tanto a un ordenamiento de saberes como de

⁵ Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'image mouvement*, Paris, Seuil, 1983 (Traducción al castellano: *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1985).

⁶ Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'image temps*, Paris, Paris, Seuil, 1985 (Traducción al castellano: *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987).

poderes, incluso cuando se la lleva a cabo con una tan amplia licencia como la que habilita a quien se propone pensar en tanto filósofo. El efecto disciplinador del reparto territorial de saberes es para Rancière tanto o más poderoso que su cualidad cognoscitiva, en la medida en que no solamente atañe a una cierta comodidad intelectual en términos de crear "zonas seguras" para un especialista, sino que también vuelca sobre el sujeto puesto a pensar la ilusión de afirmarse en terreno firme.⁷ Frente a ello, la apuesta continua por una perspectiva transdisciplinaria no es sólo una cuestión de método ni de epistemologías, sino de orden estrictamente político, dado que toca a una toma de decisión sobre el poder y a un posicionamiento del sujeto respecto de éste, lo que reafirma en los primeros tramos de *Las distancias del cine*:

El cine no es un objeto al que me haya acercado como filósofo o como crítico. Mi relación con él es un juego de encuentros y distancias que esos tres recuerdos permiten circunscribir. Estos resumen, en efecto, tres tipos de distancias en cuyo marco intenté hablar del séptimo arte: entre cine y arte, cine y política, y cine y teoría.⁸

Rancière entiende al cine como práctica intersticial. Antes que concederle el lugar (común) de un arte cinematográfico, con la estabilidad propia de lo legitimado o con la voluntad beligerante de una legitimación posible en el horizonte, lo piensa más bien como un agente disolvente de la misma posibilidad de un arte compartimentado. Esa idea del cine es compatible con su insistencia en que el arte es algo que no existe. Ocurre que con ese nombre consignamos un conjunto de prácticas a las que cabe calificar como artísticas por su pertenencia a un or-

den de cierto trabajo en curso, siempre cambiante, y no por una diferencia ontológica que permanece inmutable.⁹ No puede establecerse que algo es arte, sino que *se hace arte* a través de una cierta marcha y del combate por establecer un determinado diseño. Y sigue siendo arte mientras ese movimiento y su carácter contencioso no se detengan. Por otra parte, cabe recordar que, para Rancière, lo que designamos como estética no es la denominación de ninguna disciplina, sino "el nombre de un régimen de identificación específica del arte".¹⁰

Fábula

En un breve texto contemporáneo a *La fábula cinematográfica* el autor había advertido sobre la condición a la vez radical y transversal de su propuesta:

Mi intervención no apunta a poner a cada cual –el filósofo, el psicoanalista, el artista y el político– en su propio lugar. En realidad, más bien tiende a mostrar por qué ninguno de ellos puede estar allí: sencillamente porque ese lugar propio no existe.¹¹

Rancière no desdeña, en ese período de su relación con el cine, la posibilidad de pensarlo en el horizonte de un arte del relato. De allí la insistencia en esa noción de fábula, que posee el doble mérito de no pretender convertirse en una teoría normativa o de árida abstracción conceptual a la vez que se sostiene como fundada en cierto carácter de invención. Accede en ese punto a un plano conceptual, pero sin dejar de tomar en cuenta las enseñanzas de la historia y de las historias, en una estrategia que oficia como contrapeso sensible a la prolongada serie de utopías que, desde el lirismo hasta lo político, intentaron erigir al cine en un proyecto desbordante u opuesto a lo narrativo. La

⁷Jacques Rancière, "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge", 2006, pp. 1-12.

⁸ Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, 2012, p. 10.

⁹ Emmanuel Burdeau y Jean-Michel Frodon, "Le destin du cinéma comme art", 2005, pp. 64-67.

¹⁰ Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, 2011, p. 17.

¹¹ Jacques Rancière, *El inconsciente estético*, 2005, p. 17.

opción por ensayar desde la fábula incorpora así para el autor el cotejo con diversas propuestas alternativas desde el pensamiento y la práctica cinematográficas, ya fuera concebida como poesía o música de la luz (con su epítome en un cineasta-teórico como Jean Epstein), o como máquina de producción de conciencia por las imágenes (con Sergei Eisenstein en tanto caso emblemático).

Como lo ha destacado Tom Conley, Rancière agrupa en los ensayos recogidos en *La fábula cinematográfica*, a modo de banco de pruebas, muchos de los argumentos que en forma más orgánica e integradora presentaría un par de años después en *El malestar en la estética*.¹² Su objetivo central radica en poner en cuestión el lugar y el sentido del cine en el seno de las querellas estéticas y políticas contemporáneas. Si en el primer volumen el movimiento se orienta a conceptualizar de modo centrípeto, alrededor de los films, ciertos cineastas o pensadores interpelados por el cine, en el segundo libro el sentido se dirige en orientación inversa, llevando al cine de manera centrífuga al encuentro con los debates abiertos en el seno del arte contemporáneo. Este último término requiere de cierta precisión: lo que Rancière define provocativamente como tal, es todo aquello que ha venido luego de que la pintura ocupara un lugar central en lo considerado como arte. En un contexto artístico contemporáneo signado por objetos, composiciones, ambientaciones, instalaciones, videos, *performances*, medios electrónicos y digitales, el cine insiste desde un lugar básicamente *indiscreto*, que lo lleva a intervenir desde un trabajo que cuestiona tanto los bordes entre arte y no-arte, como aquellos entre las diferentes formas artísticas.

Los artículos que compila *La fábula cinematográfica* son de variada procedencia, aunque su núcleo central corresponde a los textos publicados en *Trafic*. El registro y el modo de abordaje del cine a lo largo de los distintos capítulos presentan sesgos variados, más

allá de que fueron corregidos y modificados para su incorporación al volumen. Si en algunos predomina la voz del filósofo, en otros se impone el tratamiento de un sutil y minucioso analista, con una frecuente predilección por extraer interpretaciones desde un examen de la puesta en escena ejecutada a íntima distancia del film. En el primer grupo podemos citar los ensayos dedicados a Gilles Deleuze o Roberto Rossellini. En el segundo, los incisivos estudios sobre Fritz Lang durante los años finales de su etapa hollywoodense y los gozosos artículos sobre los westerns de Anthony Mann y el primer film de Nicholas Ray. No es exagerado advertir en el tono de la escritura de estos últimos la resonancia de una infancia y una temprana adolescencia cinéfila, cuyas intensidades reencuentra el ensayista en su madurez, y que llegarían a una reivindicación programática en el mismo comienzo de *Las distancias del cine* bajo el reclamo del amateurismo como aproximación a lo cinematográfico que liga saberes, estableciendo zonas de contacto entre las esferas conceptual y emotiva.

Distancia

Ya en tiempos de *La fábula cinematográfica*, en términos de la relación del arte revolucionario con su espectador, Rancière tomaba claramente partido por el distanciamiento brechtiano contra la apelación al *pathos* impulsada por Eisenstein. Lo que en aquel volumen era un análisis de *Bronenosets Potemkin* (*El acorazado Potemkin*, 1925) y *Staroe i novoe* (*La línea general*, 1927), desde una perspectiva que también reclamaba su dosis de separación, su toma de distancia con relación al film como objeto y también al cine de estos directores como objeto de conocimiento, en *Las distancias del cine* se convierte, ya de inicio, en el razonamiento de una reacción pasional, casi visceral en la violencia de su manifestación. Evoca, por ejemplo, la reacción de rechazo del joven filósofo marxista ante la secuencia de la desnatadora en *La línea gene-*

¹² Tom Conley, "Cinema and Its Discontents: Jacques Rancière and Film Theory", 2005, p. 98.

ral (1929) y su mismo impacto cuasi físico, salpicando casi obscenamente toda posibilidad de acceso al concepto revolucionario, pensándola décadas después. Doble faz de la imagen, mimesis y símbolo, que Rancière sólo tradujo en pensamiento bajo el precio de hurgar en la historia íntima de su relación con aquella película. El episodio biográfico del joven espectador frente al film de Eisenstein vuelve con mayor ímpetu en el mismo prólogo de *Las distancias del cine*, instalando la elaboración de ideas y la crónica personal en un plano de indiscernibilidad.

Traducir el término *écarts* del título original del reciente volumen de Rancière es empresa difícil. La elección de "distancias", por cierto viable, elimina sin embargo las resonancias propias de la propuesta del autor. Se trata de eso, sin dudas, pero *écarts* también alude a una diferencia cualitativa entre dos puntos y no a una brecha mensurable como en el caso de una distancia. Además evoca la idea de separación, de alejamiento o de intervalo en un sentido temporal. Y no conforme con lo anterior, también puede entenderse como equivocación o error. Su polisemia importa en el sentido en que Rancière utiliza en su beneficio este amplio campo semántico, correspondiente a la pluralidad que exige del cine. En una reveladora conferencia dictada hacia el 2005 en la Biblioteca Nacional, en Buenos Aires, proponía a su mismo comienzo:

El cine es una multiplicidad. Lo que se busca tradicionalmente es una unidad del objeto cine, sea del lado del lenguaje, del lado del arte o del de una realidad ontológica propia. Lo que intento decir en oposición a esos planteos es que el cine no es un arte que actualice la potencia propia de un dispositivo material particular, sino más bien una suerte de constelación histórica.¹³

El cine, al igual que la literatura o el teatro, no son nombres de especificidades artísticas sino figuras es-

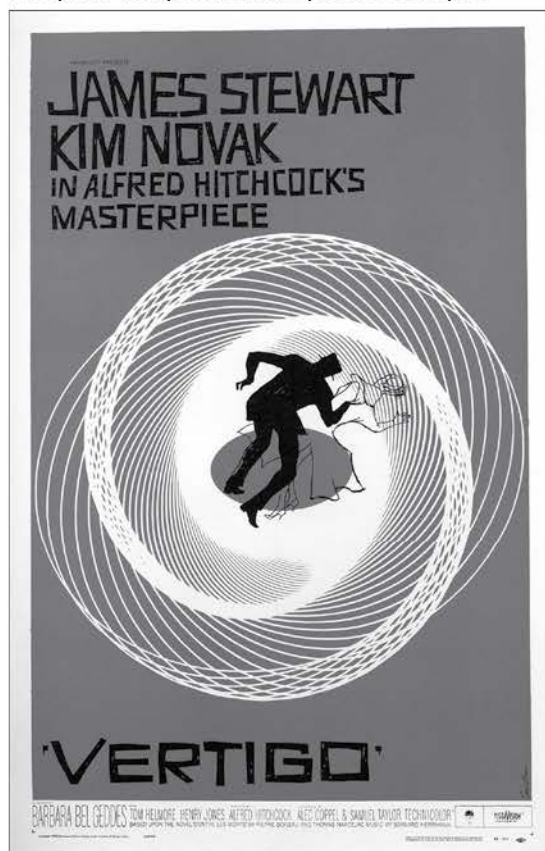
téticas configuradas en su historicidad, que designan relaciones diferenciales entre el poder de lo visto y oído, de la imagen y la palabra, del encadenamiento narrativo y el movimiento de los cuerpos en un espacio y un tiempo.

Es difícil sobrestimar el área de impacto de un libro cuyo título parecería indicar su inscripción en el cine, pero que en su estructura expande su objeto de modo tal que, como lo vienen haciendo otros títulos del pensador, atraviesan terrenos diversos para interpolar zonas de necesaria conexión. Es, por lo tanto, otra pieza clave que se suma a una obra de particular repercusión en el campo intelectual, bajo distintas instancias que interpelan a las relaciones entre ideas, política y cultura en el más amplio sentido de estos términos. La estrategia seguida por el autor consiste en poner en marcha tres grandes movimientos que contornean esa multiplicidad, dando cuenta de un pensamiento que no intenta *definir* al cine, esto es, efectuar una demarcación de límites, sino explorar distintas configuraciones de esa constelación. Uniendo los puntos necesariamente cobrarán forma figuras diversas, y vendrán nombres en auxilio de quien las avista.

En la primera parte, examinando en conjunto ciertas formas recurrentes en Dziga Vertov y Alfred Hitchcock, Rancière avista en el vértigo y la espiral que parecen obsesionar a ambos cineastas ciertos patrones de una percepción común que le permite dilucidar algunas relaciones entre la cámara y el ojo que plantean una disyunción entre mirada y movimiento, un conflicto entre velocidades (que incluyen la detención, el retardo, lo fuera de compás) que sería fundamental en la percepción –no sólo artística– del siglo veinte. Paralelamente, en una lectura comparativa de *Mouchette* a partir de la novela de Georges Bernanos que fue su fuente y su relación con el film de Robert Bresson (en una senda que de alguna manera emula aquella magistral operación de cotejo entre cine y li-

¹³ Jacques Rancière, "Las poéticas contradictorias del cine", 2005, p. 9.

teratura que fue el ensayo baziniano sobre *Diario de un cura rural*,¹⁴ examina las distancias y las conexiones que el cine plantea entre palabra e imagen.



Vértigo, Alfred Hitchcock

Más revulsivo en torno a la idea convencional del cine como arte resulta, en la segunda sección del volumen, el capítulo consagrado al estatuto artístico de Vincente Minnelli. Si alguna vez fue elevado por la cinefilia de los *Cahiers du Cinéma* o parte de la británica al rango de *auteur* mayor, cabe recordar que incluso durante los mismos años cincuenta Minnelli esta-

ba lejos de ser un cineasta indiscutido. Más recientemente, en el ámbito académico parece haber quedado confinado al de ilustre cultor emblemático de ciertos terrenos genéricos, como el musical o el melodrama familiar. A contracorriente, aunque curiosamente al igual que lo hiciera el último Deleuze en su célebre conferencia en la FEMIS (Fondation européenne pour les métiers de l'image et du son) cuando lo consideraba par de un Bresson o un Kurosawa, Minnelli aparece equiparado a los grandes maestros, seguido por Roberto Rossellini y sus "films filosóficos", lo que permite a Rancière tender puentes no solamente entre



El hombre de la cámara, Dziga Vertov

¹⁴ André Bazin, "Diario de un cura rural. La estilística de Robert Bresson", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP, 1966, pp. 187-204.

cine, filosofía y pedagogía, sino también entre cine y comunicación de masas, como lo proponía el singular proyecto didáctico rosselliniano desplegado en la televisión italiana de los años sesenta.



Europa 51, Roberto Rossellini

En la última sección de *Las distancias del cine*, Rancière prolonga (y creemos, también modifica y corrige sensiblemente) algunas hipótesis que había esbozado en *El malestar en la estética* pero que habían sido llevadas hacia un ángulo lateral en *El espectador emancipado*, en el marco de desarrollos más orientados hacia la articulación de lo político con el fenómeno teatral.¹⁵ Alguna vez, su colega Deleuze afirmó que en el cine todo es político, pero lo es de otra manera. La exploración de esa "otra manera", en relación con la producción de Straub-Huillet y de quien puede ser considerado un discípulo destacado del binomio, el portugués Pedro Costa, articula el campo que el pensador, rechazando la categoría de "cine político", decide plantear como *política de los films*.

En este tramo final, dedicado a las relaciones entre política y cine contemporáneo, también intervie-

nen otros interlocutores que han acompañado en los últimos años las argumentaciones de Rancière, como Jean-Luc Godard o Béla Tarr (a quien recientemente ha consagrado otro libro).¹⁶ Pero es en los films de los Straub y de Costa donde parecen radicar las preguntas que redefinen al cine como una práctica del establecimiento de distancias y de cierta marcha que, como quería Robert Kramer, es incitada y en definitiva posibilitada por la misma resistencia que se le ejerce a cada paso.



Jean-Marie Straub y Danielle Huillet



Juventud en marcha, Pedro Costa

¹⁵ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, 2010.

¹⁶ Jacques Rancière, *Béla Tarr. Le temps d'après*, Paris, Capricci, 2011.

Destino

No es precisamente una teleología lo que Rancière insinúa en la alusión a ciertos destinos del cine. Acaso el traductor de la versión estadounidense del volumen haya tenido en cuenta esa connotación de *Le destin des images*, cuando prefirió que el volumen se publicase bajo el nombre más evocador de lo múltiple que es el de *Futures of the image*.¹⁷ Como en el caso de la citada traducción de *écarts*, en la traducción de destinos a futuros lo ganado por un lado se pierde por el otro. Destino no alude aquí a un objetivo fatalmente predeterminado, sino que se relaciona con cierta deriva que conduce a un punto de llegada. Sin dudas, resuena en este concepto el sentido que otorgó Sigmund Freud en su célebre ensayo "Pulsiones y destinos de pulsión", así como el malestar en la estética de Rancière está moldeado en el malestar de la cultura freudiano. A propósito de esta acepción, tal vez sea conveniente considerar la citada deriva como un factor de igual importancia que el referido destino. El movimiento y su trayecto resultan así elementos vitales, tan determinantes como el posible punto de arribo.

Aludir a un destino del cine en el mundo de las imágenes no implica referir entonces a una misión manifiesta, menos aún ceder a un cierto mesianismo estético. Implica atender a los movimientos y los sentidos de una práctica artística que desde su misma irrupción fue caracterizada por ese rasgo que André Bazin caracterizó como impureza. En la reveladora entrevista realizada con Jean-Michel Frodon y Emmanuel Burdeau el filósofo explicaba, prolongando los argumentos de *Malestar en la estética*, el punto que lo ligaba a Bazin en relación con esa condición.¹⁸ Fundamentalmente, la impureza convocada por Bazin era una figura esgrimida contra los adalides de

una especificidad cinematográfica que debía provenir de la depuración de todo elemento teatral o literario. Para Rancière esta condición convoca más matices. A la ya tradicional acepción baziniana le agrega el estatuto del cine en relación con el campo de lo artístico y lo no artístico. No se trata de una impureza como ha sido entendida por algunos partidarios de la consideración del cine como obra de arte total, al modo del drama wagneriano, por la cual el medio cinematográfico sería algo así como el lugar de confluencia de, si no todas, al menos una buena cantidad de disciplinas artísticas. Tampoco reside en la situación del cine como zona fronteriza entre lo artístico y lo no artístico, como lo plantea Alain Badiou, con quien Rancière discute en un agudo capítulo de *El malestar en la estética*.¹⁹ La cuestión fundamental es que en esa impureza de lo cinematográfico queda particularmente expuesta una condición que atañe a todas las artes. Revela que ninguna escapa a esa dimensión impura, sólo que el cine la manifiesta en un rango de visibilidad excepcional, instalándola en su misma condición de posibilidad.

En su último y masivo volumen, *Aisthesis*,²⁰ Rancière sigue desarrollando un pensamiento que articula el cine y otras de sus preocupaciones recurrentes (entre ellas: teatro, literatura, plástica, fotografía, música y danza) con el citado régimen estético del arte. Elige, estratégicamente, en lugar de la fábula, la figura de la *escena*, a la que ya había recurrido cuando recopiló sus artículos aparecidos originalmente entre 1975 y 1981 en la revista que animaba entre esas fechas, *Revoltes Logiques*. Aquella antología se tituló *Scènes du peuple*.²¹ Por su parte, la extensión del título de *Aisthesis* es *Scènes sur le régime esthétique de l'art*. Catorce escenas condensan situaciones complejas en las que no predomina el encadenamiento propio de

¹⁷ Jacques Rancière, *The Future of the Image*, 2007.

¹⁸ Emmanuel Burdeau y Jean-Michel Frodon, *op. cit.*, 2005.

¹⁹ Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, 2011, pp. 79-109.

²⁰ Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes sur le régime esthétique de l'art*, 2011.

²¹ Jacques Rancière, *Les Scènes du Peuple*, Paris, Horlieu, 2003.

los relatos, sino el entramado de distancias y posiciones propio de ese arreglo espaciotemporal con visos de unidad. En ellas hay historias, pero a la vez hay una disposición que establece cuadros dinámicos, tensados por un singular efecto de drama. Como son al mismo tiempo casos particulares y fragmentos de estructuras mayores, el análisis minucioso de esas escenas le permite a Rancière pensar el régimen estético llamado arte de un modo innovador. Para nuestro acercamiento, interesan en particular dos de ellas que establecen su eje en el cine: "La máquina y su sombra"²² y "Ver las cosas a través de las cosas".²³

En "La máquina y su sombra", Rancière desarrolla una formidable demostración de su acercamiento a lo cinematográfico no por medio del lenguaje o la especificidad, sino atendiendo al modo en que se negocian las distancias con las que el cine cobra forma, mediante la interpretación de la presencia de Charles Chaplin y su poder ejercido desde la pantalla. Aquí la clave es, una vez más, la ambivalencia de este arte de carácter masivo y su articulación con las vanguardias, que presenta un actor de impacto global mediante una estilización que pone en cuestión, no solamente las fronteras entre cada forma artística, sino también las que pueden interpolarse entre el cuerpo y su imagen, lo humano y lo maquínico, la empatía y el distanciamiento. Chaplin resulta una figura paradójica y central para el siglo veinte: la de un cuerpo tan virtual como eficaz en su potencial modelador impuesto sobre la máquina, aunque al precio de devenir espectral.


En "Ver las cosas a través de las cosas", atendiendo a la producción de Dziga Vertov ubicada entre los célebres cortos de su *Kino Pravda* (1922-25), *Kino Glaz* (1924) y *Chelovek S Kino-Apparatom* (El hombre de la cámara, 1929), período que en los últimos años parece incrementar su importancia a cada nueva lectura, Rancière detecta el tránsito que va desde la implicación mutua de gráficos e imagen a la opción

por una política plenamente sustentada en los poderes reveladores del ojo mecánico. Por medio de una minuciosa revisión de *Shestaya Chast Mira* (La sexta parte del mundo, 1926) y *Odinnadtsatiy* (El undécimo año, 1928), reconstruye un entramado que liga a Hegel y el cubofuturismo, aquellos *peredvizhniki* –los pintores ambulantes rusos del siglo diecinueve–, con la utopía de un hombre y un mundo por advenir en los tiempos de la revolución soviética y su torbellino de vanguardias. En ambos se advierte la disolución de la presunta consistencia de lo cinematográfico en virtud de su condición de anudamiento cambiante de formas y prácticas en transformación. No hace falta destacar el poder de este tipo de percepciones para pensar la situación presente del cine.

A lo largo de su extenso tránsito, los escritos e intervenciones de Rancière acerca del cine y su estatuto artístico demuestran la actualidad de ciertas discusiones que no por acompañarnos durante varios siglos dejan de permanecer vigentes y sostener al menos la promesa de su potencial liberador. Las querellas estéticas, surgidas como discurso diferenciado en el mismo suelo cultural que vio cobrar cuerpo a la Revolución Francesa, mostraron cómo discutir el arte podía consistir también, en ese mismo impulso, en entablar una discusión sobre la época revolucionaria. Antes de la división de funciones que efectuó el romanticismo, al separar ambos ámbitos en virtud de una autonomía creciente, pensar el arte implicaba advertir al mismo tiempo qué cosas del orden del mundo podían ser percibidas de manera renovadora y cuáles podían ser transformadas. Involucraba un cambio conjunto en la percepción del sujeto y del mundo material. Por su incansable atención al presente, y su simultáneo escrutinio de la dimensión histórica, los desarrollos de Rancière dejan en claro cómo el cine, por su condición de práctica artística posromántica, bien puede seguir postulándose en este siglo veintiuno como un pode-

²² Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes sur le régime esthétique de l'art*, 2011, pp. 227-244.

²³ *Ibidem*, pp. 265-286.

roso dispositivo para ejecutar esa doble maniobra: la de advertir lo posible de ser visto de un modo abierto a la renovación de la experiencia, y aquello que, gracias a esa misma visión, se revela como apto de ser transformado por medio de la acción. 

Bibliografía

- BURDEAU, Emmanuel y FRODON, Jean-Michel: "Le destin du cinéma comme art", en *Cahiers du cinéma*, N° 598, febrero 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis y RANCIÈRE, Jacques: *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- CONLEY, Tom: "Cinema and Its Discontents: Jacques Rancière and Film Theory", en *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism*, Vol. 34, N° 3, issue 108, University of Wisconsin Press, 2005.
- DAVIS, Olivier: *Jacques Rancière*, London, Polity Press, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques: *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012 (Edición original: *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011).
- _____. *Aisthesis. Scènes sur le régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
- _____. *Momentos políticos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011 (Edición original: *Moments politiques. Interventions 1977-2009*, Paris, La Fabrique, 2009).
- _____. *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010 (Edición original: *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008).
- _____. "Las poéticas contradictorias del cine", en *Pensamiento de los confines*, N° 17, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, diciembre 2005.
- _____. *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, MACBA-UAB, 2005.
- _____. *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011 (Edición original: *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004).
- _____. *The Future of the Image*, London, Verso, 2007 (Edición original: *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003).
- _____. *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000 (Traducción al castellano: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, Arcis-Lom, 2003).
- _____. *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005 (Edición original: *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001).
- _____. *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Del

Estante, 2005 (Edición original: *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001).

Fuentes de Internet

- RANCIÈRE, Jacques: "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge", en *Parrhesia: a Journal of Critical Philosophy*, N° 1, Universidad de Melbourne, 2006. [En línea] http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01_ranciere.pdf [Consulta: 26 de abril de 2012].
- SIRAN, Jean-Louis: "Jacques Rancière, La Fable cinématographique", en *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, N° 164, Paris, octobre-décembre 2002. [En línea] <http://lhomme.revues.org/index195.html> [Consulta: 26 de abril de 2012].
- VIEILLESCHAZES, Nicolas: "The Politics of Aesthetics": Jacques Rancière interviewed, en *Naked Punch*, N° 10, 2009. [En línea] <http://www.nakedpunch.com/articles/48> [Consulta: 26 de abril de 2012].